

第一章 《浮士德的沉沦》的创作

第一节 从《浮士德的八个场景》到《浮士德的沉沦》

一、《浮士德的八个场景》

柏辽兹自幼爱读文学著作，他的不少作品都是依据经典文学和戏剧名著而作，例如根据莎士比亚的《李尔王》作的《李尔王序曲》，根据悲剧《罗密欧与朱丽叶》写的同名交响戏剧；根据《无事生非》写的歌剧《比阿特丽斯和本尼迪克特》；还有根据拜伦的《恰尔德·哈罗尔德》写的标题交响曲《哈罗尔德在意大利》等等。作为西方文学史上不朽的歌德的诗剧《浮士德》当然也引起他的关注。

1827 年，柏辽兹拜读了歌德的名剧《浮士德》之后便身陷其中无法自拔，他说：“我走路也看，吃饭也看，几乎无时不看”。于是写了一首《浮士德的八个场景》(Huit Scènes de Faust)，歌词是来自杰拉德·德·瓦尔新出版的《浮士德》的法文译本，它包括：1、复活节的歌唱 2、椴树下的农民 3、精灵的音乐会 4、一只老鼠的故事 5、梅菲斯特之歌，一只跳蚤的故事 6、图勒的国王 7、玛格丽特的抒情曲和士兵大合唱；8、梅菲斯特小夜曲。并于 1829 年自费将这首作品的乐谱印出来。后来柏辽兹受到了柏林乐评家兼理论家马克斯 (Adolf Bernhard Marx) 的对《浮士德的八个场景》的夸奖信，在感动之余把乐谱寄给了歌德，歌德一收到乐谱就立刻拿给策尔特 (Carl Friedrich Zelter 1758--1832) 看，因为歌德相信策尔特的眼光，尽管乐谱中这位法国年轻人狂烈的热情表露无遗，但策尔特却认为柏辽兹的作品没有半点价值，并赋予极其恶毒的批判：“乍听起来如雷贯耳，但不时出现似蛙鸣的杂音，敲打的钟声一口气都急着跳出来，太多余，太繁杂，这种七拼八凑的东西，就像乱伦之后产生的人渣”（见：许钟荣《浪漫派的先驱》河北教育出版社，2004 年，第 145 页）所幸运的是柏辽兹没有听到如此恶毒的评判，他日夜盼望能收到歌德的回音不料却如石沉大海。《浮士德的八个场景》中包括了后来的《浮士德的沉沦》中的大部分，除了前三个场景，柏辽兹几乎把所有这些音乐都保留了下来。

二、《浮士德的沉沦》的创作过程

19 世纪 30 年代，一方面作为指挥家的柏辽兹，巡演与欧洲各地。从 1842 年起，柏辽兹开始进行巡回演出之旅，并广交各国音乐人士，在莱比锡与门德尔松重叙旧情；在德累斯顿于瓦格纳会晤，和李斯特，舒曼，肖邦等人都成为好友，对他们的影响颇为深远。自德

国返回巴黎之后，他在 1844 年的巴黎博览会上指挥千人乐团演出，之后又游走奥地利，匈牙利，俄国，英国等地，足迹几乎踏遍全欧。柏辽兹在欧洲各地受欢迎的程度远胜过在巴黎的反应，《浮士德的沉沦》就是在这次旅游巡演期间开始写作的。1845 年 8 月，贝多芬纪念碑的落成仪式终于在李斯特的大力推动下揭幕，当时欧洲音乐节的名人都齐集于波恩，柏辽兹受报社之托也前往参与了这次盛会，并且对贝多芬的音乐有了另一番崭新的体认，因而促成了《浮士德的沉沦》(La Damnation de Faust) 的创作。作曲家在创作《浮士德的沉沦》的开始是按这歌剧的体裁来构思的，在场景与场景之间转换时柏辽兹都用文字注解来说明人物的表演和地点布景的更换等；到 1846 年底才开始称该剧为“传奇”。剧中人物为浮士德（男高音），梅菲斯托菲勒斯（男中音或者男低音），布兰德（男低音），玛格丽特（次女高音）以及合唱和童声合唱。1847 年底，柏辽兹想根据脚本作家提供的新脚本为男低音匹薛克 (Pischek) 改写梅菲斯托菲勒斯，但是后来为了符合脚本作家的本意，柏辽兹放弃了这个想法。

1846 年十二月 6 日，《浮士德的沉沦》在巴黎喜歌剧院的首演时，观众的反应相当冷淡，对柏辽兹而言是沉重的打击，不仅令柏辽兹失意沮丧还使他面临破产的困境；直到 1847 年 3 月，柏辽兹在俄国女皇御前亲自指挥演出，《浮士德的沉沦》才获得了观众的热烈的回响。

1838 年 9 月 10 日歌剧《本维努托·切利尼》于巴黎歌剧院出演失败后，柏辽兹着手创作《罗密欧与朱丽叶》(Roméo et Juliette)，使得在歌剧失败后却在本交响曲中获得充分发挥，这首曲子为合唱，独唱及附有合唱宣叙调开场白的戏剧交响曲，柏辽兹在曲中注明了“以莎士比亚的悲剧做成的合唱、独唱及附有合唱序幕的戏剧交响曲 (Symphonie dramatique)”。柏辽兹的交响曲虽然名为交响曲却往往拥有无例可循的构成与编制。柏辽兹的交响作品表现出理智与本能的悲剧性冲突，它在交响乐中追求一种浪漫主义的理想——即综合的艺术作品，最显而易见的是它在交响乐中创造音乐戏剧，采用人声和合唱。《浮士德的沉沦》是柏辽兹继《罗密欧和朱丽叶》之后向着真正的音乐戏剧迈进了决定性一步的作品，这部戏剧传奇介乎戏剧性交响乐与真正的音乐戏剧之间的类型，作品第 1 号就是 1828-1829 年的创作，即《浮士德的八个场景》，《浮士德的沉沦》乃柏辽兹 17 年后的改写。其中最优秀的还是那些幻想得以发挥的曲子，他们和“歌德的《浮士德》的精华”只有松散的联系。他自称是歌德的崇敬者，但处理这位德国诗人的诗意图正像他对待莎士比亚和维吉尔那样放任自由，这源于他对宗教的态度，它是一个天主教徒但他不相信上帝，却是戏剧的真实信徒，这也使得他在创造《浮士德的沉沦》的时候在人物角色的安排与定位表现出了特殊性。

第二节 《沉沦》的演出状况及场景和人物安排

一、演出状况

和柏辽兹的许多作品一样，《浮士德的沉沦》在艺术上非常成功，在商业运作上极其失败。1846年12月6日在巴黎喜歌剧院的首演惨遭失败，究其原因，不外乎在于柏辽兹固执己见、不愿迎合主流观众口味的一贯作风。而这一点，正是大多数作曲家和剧本作者从一开始就竭力避免的。首演的《浮士德的沉沦》是舞台歌剧版本，是根据《浮士德的八个场景》的缩短和重新排顺序的，由让·杜·雷斯泽克（Jean de Reszke）饰演浮士德；一年里，歌剧版本的《浮士德的沉沦》在米兰，斯特拉斯布尔戈，李维尔博尔，莫斯科和新奥尔良等地不断重演；1893年2月18日再以歌剧方式在蒙特卡罗演出，当时作曲家已经去世；1902年在蒙特卡洛上演，1903年为庆祝柏辽兹100年诞辰，由马尔巴（Melba）和让·杜·雷斯泽克等人继续在蒙特卡洛剧院上演该剧。

二、场景和人物安排

作曲家选取了文学原著的第一部，脚本由他本人和阿尔米雷·岗多尼埃（Almire Gandonnière）共同撰写，并在故事情节和人物的安排上稍作改动：浮士德的结局和歌德原著完全相反；在人物选择上，只选用了浮士德（男高音）、魔鬼梅菲斯托（男低音）和少女玛格丽特（女中音）以及配角布朗德（男低音）；情节上把开场的浮士德从德国移到了匈牙利是因为柏辽兹要用一段雄伟的匈牙利拉科西进行曲；布朗德在原著中的《跳蚤之歌》改为《老鼠之歌》；梅菲斯托的《金牛读之歌》换成《跳蚤之歌》；玛格丽特在原著中是因为杀死亲生孩子而入狱，改成为了和浮士德约会失手毒死了母亲而入狱。《沉沦》全剧演出时间大约131分钟：第一部分约16分钟；第二部分约45分钟；第三部分约36分钟；第四部分约34分钟。用独唱、合唱和管弦乐演奏（法语）；共分四部二十场：

第一部（第一场---第三场）：

浮士德对于埋头书斋、皓首穷经的生涯深感厌倦，望着窗外春意盎然的生活生出许多感慨，他高唱“冬日已让位给春天了”，远处传来农夫的欢唱，一派怡然自得的田园风情。骤然间，武装的军队在著名的器乐间奏《拉科西进行曲》中走过田野，尘世的宁静被打破了，浮士德悄然隐遁。

第二部分（第四场---第八场）：

浮士德感叹生命无常，苦闷不已，在彷徨中饮下迷药，生出许多幻觉。这时，梅菲斯特出现了，他唱着“纯洁的情感，圣殿之子”，用甜言蜜语说服浮士德随他一道去寻求永恒的欢娱。在莱比锡的酒馆里，他们和放荡的大学生们一起纵酒狂欢，在这里梅菲斯特充分显露出他罪恶而迷人的本性：精力十足、玩世不恭、且聪明绝顶。浮士德感到厌倦：“够了，让我们离开这言语可鄙之地吧！”于是他们来到寂寥的埃伯河畔。合唱队扮演的幽灵唱起：“睡吧，幸福的浮士德，沉入那金色的薄纱……”魔鬼用魔法使浮士德在梦中看到了心仪的少女

玛格丽特，并高呼“玛格丽特”的名字醒来了。

第三部分（第九场---第十四场）：

夜晚，梅菲斯特引领浮士德来到玛格丽特的闺房，后者唱响了婉转悠长的咏叹调“多谢，温柔的昏黄”，气氛变得沉静优雅。他们躲在一旁，窥伺独居的玛格丽特。玛格丽特著名的叙事歌“从前图尔有一位国王”让浮士德心醉神迷了。她发现了在梦中就遇见过的浮士德：“老天啊，我看到了什么！”而浮士德将仰慕已久的衷肠娓娓道来，少女总是轻信，一段精彩至极的二重唱后，他们相拥入怀，鱼水情深了。可好景不长，甜蜜的美景被梅菲斯特打破了，他带走了玛格丽特的爱人浮士德。

第四部分（第十五场---第二十场）：

玛格丽特怀着无限相思唱起心中的浪漫曲：“爱情的火焰消蚀着我的日子，我内心的平静是一去不回了！”可远处传来的士兵的合唱让她知道再也见不到浮士德了。而浮士德却在旷野中独自踌躇，叨念着“无边的自然，深不可测而傲岸”，沉雄而萧瑟。梅菲斯特又出现了，他让浮士德在一纸文书上签字，以使被控谋杀而被投入监狱的玛格丽特获得自由。浮士德签下了名字，但这却是使他永远失去自由、将灵魂出卖给魔鬼的契约。地狱之门洞开，浮士德明白自己上当了，冥王和众位阴魂向梅菲斯特询问，在这里，合唱和乐队描绘出令人毛骨悚然的地狱场景，在烈火、嚎叫和狂呼中，浮士德、梅菲斯特与精灵们同往万劫不复之地去了。而在这之后，是圣洁、轻灵的天国之声，玛格丽特——这纯洁无辜的女性，在众位天使的簇拥下，升入天堂了。

第二章 作品的体裁定位和玛格丽特角色的位置

第一节 《浮士德的沉沦》的体裁定位

关于《浮士德的沉沦》的体裁总的来说有以下四种观点：歌剧；清唱剧或者合唱，康塔塔；音乐会歌剧（concert opera）；戏剧传奇（Dramatic Legend）。

认为是歌剧的主要理由是该剧具有一般歌剧应有的咏叹调，宣叙调，重唱，合唱等音乐形式，而且，歌德认为《浮士德》适于谱写歌剧，柏辽兹开始也是按照歌剧的形式来构思的；但是，歌剧除了要求音乐不断地发展外还要求戏剧连贯的展开，而玛格丽特在第十五场唱完的爱情的《浪漫曲》之后直到剧终，就再也没出场，关于她误杀了母亲后入狱，悔过，被拯救到天堂等所有这些情节都是通过其他角色和合唱来告知。因此，玛格丽特的角色缺乏歌剧的戏剧发展连贯性，不符合戏剧的逻辑；另一观点定位清唱剧合唱或者康塔塔；但清唱剧一般表现的内容是宗教或史诗性质的，而《浮士德的沉沦》并不具备宗教或者史诗性，而柏辽兹的另一作品《基督的童年》定位为清唱剧或者康塔塔更有说服力；虽然作曲家用了许多文字来说明此剧的舞台表演和布景，但是实际演出中这些说明并不能真正实现，于是用音乐会的形式来上演，因此又称为：“音乐会的歌剧”（Concert Opera）；第三种观点认为由于该剧除了明显的歌剧或者清唱剧的成分外，还有许多在歌剧或清唱剧中是不会出现的独立的管弦乐曲，不能完全忽略了器乐在该剧中的分量和地位，因此可定位为交响—清唱剧或交响—歌剧式作品；第四种观点认为该剧把诗歌、文学、戏剧和音乐融为一体，它既不是纯粹的歌剧，也不是清唱剧，更不是交响曲，也不是两者的简单结合，而是把各种姊妹艺术纳入音乐之中，突破了音乐范围内各种体裁的界限的综合体，连柏辽兹本人也先后有两种名称，最初称为“音乐会的歌剧”（Concert Opera），后来又称它为“戏剧传奇”（Dramatic Legend）。

虽然柏辽兹是一个天主教徒但他不相信上帝，却是戏剧的真实信徒，十九世纪浪漫主义（Romanticism）时期歌剧在欧洲的风行雷霆万钧；在巴黎，大歌剧以盛大的场面、精致的舞蹈、复杂的管弦乐，以及变化多端的声乐曲伴奏等，制造它的新鲜感。过去一切时期的法国音乐家们最大的特点就是追求文学性的表现和描绘性，而听众在判断一件无论器乐还是声乐作品时，主要的标准是看它是否能解释诗的意境；文学潮流的影响以及在普遍的浪漫主义要求“整体艺术品”的趋势下驱使柏辽兹创作一种或多或少具有明确故事内容的交响曲，他把交响乐变成一种“无人声的戏剧”。柏辽兹的交响曲虽然名为交响曲却往往拥有无例可循的构成与编制，他的交响作品表现出理智与本能的悲剧性冲突，他在交响乐中追求一种浪漫主义的理想——即综合的艺术作品，最显而易见的是在交响乐中创造音乐戏剧，采用人声和

合唱。《罗密欧与朱丽叶》(Roméo et Juliette), 这首曲子为合唱, 独唱及附有合唱宣叙调开场白的戏剧交响曲, 柏辽兹在曲中注明了“以莎士比亚的悲剧做成的合唱`独唱及附有合唱序幕的戏剧交响曲 (Symphonie dramatique) . 是他迈向音乐戏剧的开端, 而《浮士德的惩罚》是柏辽兹继《罗密欧和朱丽叶》之后向着真正的音乐戏剧迈进了决定性一步的作品, 其中作曲家使诗在作品中和交响乐的器乐部分充当相等的角色。柏辽兹是一位性情火热的音乐家, 有着深厚的文学修养, 是《浮士德》法译本的忠实读者, 对其中的情节和语言都十分谙熟。这部戏剧传奇介乎戏剧性交响乐与真正的音乐戏剧之间的类型, 如果非要给此作品的题材定位, 严格的说不是歌剧, 而是适用于音乐厅中演唱的戏剧传奇。

第二节 文学原著中玛格丽特原形在《浮士德的沉沦》 中角色形象转换

《沉沦》主要是采用了文学原著中第一部, 主要情节是: 在魔鬼梅菲斯托菲勒斯的魔力帮助下, 浮士德和少女玛格丽特在梦中相遇并彼此相爱了, 玛格丽特因沉重的道德和宗教压力而精神错乱, 杀死了自己的孩子并被送进了监狱, 在浮士德营救她时不为所动, 甘愿受罚并最终获得上帝的拯救; 原著中玛格丽特是中产阶级 (Bourgeoise) 有三种意思, 第一: 中产阶级; 第二: 指中世纪城镇的自由民; 另一种是指中产阶级生活方式中追求物质享受的, 粗俗的, 平庸的意思。

柏辽兹作为一位有着深厚文学修养的音乐家, 是《浮士德》法译本的忠实读者, 对其中的情节和语言都十分谙熟。柏辽兹的音乐中玛格丽特是很单纯的美少女, 作曲家把玛格丽特的家安排在离兵营很近的地方, 她的房间里丝绸制成的窗帘标明了玛格丽特的中产阶级的身份; 作为梅菲斯托菲勒斯诱惑浮士德的一个手段, 玛格丽特无论是在文学中还是在音乐中都是作为“美”的化身出现的, 是人们心中的“永恒的女人”, 但文学原著中的这种美并不是完美的; 柏辽兹不但弱化了原著中玛格丽特的不幸结局, 还赋予了她更为浓重的悲剧色彩的美: 梅菲斯托勒斯给她的诱惑不是珠宝而是一个真实的梦, 一个致命的把少女的命运注入了强烈的悲剧结局的梦; 作曲家把原著中由于玛格丽特在神智不清的情况下误杀了自己的孩子导致最后变疯了的结局, 改成玛格丽特为了和浮士德幽会让母亲服了过多的安眠药, 误杀了自己的母亲, 还省略了私生子一事; 在表现的处理上, 作曲家又将这些情节移至幕后, 借助他人之口来叙述, 而不是玛格丽特的亲自表演。很明显柏辽兹的音乐里玛格丽特始终是个纯洁美丽渴望爱情的少女, 渴望爱情本身并没有过失, 只是在追求爱情的过程中犯下了深重的罪, 尽管是无意中犯下的错, 但玛格丽特自己认为对此应受到应有的惩罚, 而上帝对悔过自新的人是乐意拯救的, 因此她最终升上了天堂; 柏辽兹降低了她的遭遇及罪孽, 通过改变了原著中的结局弱化了原著中玛格丽特的不完美部分, 在玛格丽特的身上赋予了更多令人同情的色彩, 把她的悲剧集中于她与浮士德的短暂但激烈的爱情经历, 通过音乐唱段表现出来。

第三节 固定乐思在玛格丽特角色中的体现

众所周知，柏辽兹有一著名的标题定义为“固定乐思”。固定乐思比教平易的解释是：如果要借用音乐去表现或描写某个故事，就以某一特定的音程关系，组成一个动机或主题，用以表现故事中的主角。当乐曲在进行中出现这个动机，就表现主角的登场，这个动机或主题，在乐曲中继续以各种变形，表达出主角的痛苦、欢乐、得意或者失意等情景。

表面上看，柏辽兹把玛格丽特安排在第三部的浮士德与梅菲斯托菲勒斯见面之后的场景才出场，在一段叙事曲《图勒之王》之后就进入了与浮士德的《爱的二重唱》，然后进入第四部的开始唱完玛格丽特的浪漫曲《爱情炙热的火焰》之后这个角色就结束了再也没出现，其后面的由于失误毒死了母亲而被捕入狱是由梅菲斯托菲斯来告知的。但是事实上，在第三部的开始浮士德被梅菲斯托菲勒斯的法术所致在梦中看见了玛格丽特，作曲家的著名的“固定乐思”在此就以体现了出来：单簧管吹奏出浮士德梦中的玛格丽特形象：（谱例 1）



这是玛格丽特在闺房中唱的叙事曲(Ballade)《图勒之王》的主旋律；歌剧的版本中当这个主旋律响起的时候观众就会看见玛格丽特的影像出现在浮士德的梦中；而音乐会歌剧体裁的表演中，即使没有出现玛格丽特的形象这个主题也十分明显。所以玛格丽特的第一次出场应该是在第三部的开始，在浮士德的梦中先出现。然后在浮士德的一段迷人的咏叹调之后音乐才慢慢转向玛格丽特：在少女的闺房中，玛格丽特手提着灯笼，回想起昨晚在梦中见到的浮士德的音容笑貌，对爱情产生了无限的向往；此时在宣叙调当中又出现了玛格丽特的另一音乐主题：（谱例 2）



这个主题代表玛格丽特眼中的浮士德的形象；紧接着玛格丽特正在宽衣准备就寝时唱起了叙事曲《图勒之王》，这是玛格丽特小时候就知道了的一个古老的故事。在梅菲斯托菲斯的法力帮助下浮士德与玛格丽特进入了实现了爱情之梦；音乐也进入了两人的爱情场景。这代表玛格丽特梦中的浮士德的形象的主题在玛格丽特最后的浪漫曲中和二重唱的前奏再次出现。第十四场浮士德，玛格丽特和梅菲斯托菲斯的三重唱及合唱是比较典型的歌剧重唱片断，主要是告知了剧情的进程和发展，不论歌词还是伴奏音乐都明显的具备了歌剧重唱的特点，这也是很多观点认为《沉沦》是歌剧的理由之一！告诉观众玛格丽特和浮士德在约会时被邻居们发现了，玛格丽特受到了邻居们的谴责，于是梅菲斯托菲勒斯催促浮士德赶紧离开，受了魔鬼德诱惑的两人并不知道这一走便是永远的分离了，在无限的柔情中玛格丽特等待着浮士德的再次到来。这两段重唱为剧情做了一个十分紧凑的铺垫然后音乐进入了玛格丽特的最重头部分--咏叹调《爱情灼热的火焰》，小标题为《玛格丽特浪漫曲》，这是一首让人的心潮澎湃的咏叹调，玛格丽特的等待最终是徒劳，最终作曲家以玛格丽特的悲剧爱情主题：

(谱例 3)

MARGUERITE

D'a - mour l'ar den - te flam - me Con - su - me mes beaux jours. Ah! la

结束了玛格丽特的角色。由于能表现玛格丽特的典型音乐在《图勒之王》和浪漫曲《爱情灼热的火焰》，对于重唱这里就不作过多地分析。

第三章 玛格丽特的主要唱段分析及演绎

玛格丽特的唱段很集中，从第十一场以一段宣叙调正式开始，紧接叙事曲《图勒之王》，在一段著名的进行曲和梅菲斯托菲勒斯的著名的《小夜曲》之后进入了玛格丽特和浮士德的二重唱以及玛格丽特·浮士德和梅菲斯托的三重唱及合唱，接着便是玛格丽特的浪漫曲《爱情灼热的火焰》；最后在等待浮士德再次出现的感叹中结束了这个角色的表演。其中玛格丽特的主要唱段《图勒之王》和《爱情灼热的火焰》都是从《浮士德的八个场景》中保留下来的。

一、《图勒之王》‘Le Roi de Thule’（Chanson gothique）

叙事曲《图勒之王》的副标题“哥特式的尚松”（Chanson gothique），含有更多（牛津英语词典建议）粗糙的，未经润饰的“民谣”的隐义胜过中世纪精神很明显，这首《图勒之王》相比叙事曲而言具有更多的民谣的风格。而“哥特式”的意义来自忧郁的中提琴独奏前奏以及升高了旋律的第四级音：（谱例 4）

A musical score page from Berlioz's 'Le Roi de Thule'. The title 'Andantino con moto' and tempo marking 'quarter note = 56' are at the top. The score consists of two staves: a piano staff on the left and a vocal staff on the right. The vocal staff is divided into two parts: 'Alto solo' and 'Altos Violas'. The piano part has dynamics 'mf', 'f', and 'p'. The vocal parts also have dynamics corresponding to the piano's. The music is in common time, with a key signature of one sharp.

很接近古代调式的降六级音，营造了一种想象当中的中世纪的调式。（参见：Julian Rushton “The Music of Berlioz” 2001 年，第 172 页）

在《图勒之王》之前的宣叙调就已经告知了玛格丽特在梦中见到了浮士德：“空气变得沉闷，我像孩子般担惊受怕；昨晚的梦让我的思想变得疯狂，我在梦中见到了他……”这一句就很明显地表现出了昨晚的梦境使玛格丽特产生了对爱情的憧憬，渴望梦中的情景能成为现实；《图勒之王》是一首叙事曲（ballade），也有译为民谣；是玛格丽特小时候就知道了一个故事，“从前在极北方有个国家叫图勒，一个忠诚可信的国王统治着这个国家；在他最悲伤的时候亲爱的皇后临死前留给他一个金杯；在每一次宴会或者舞会上，他总是用嘴唇轻轻地触碰它，每喝一小口就流下一滴眼泪，皇后依然留在他的心中……”根据歌词大意可以得知这个故事并非诉说这个国王的治国之道或者别的作为国王的能力，而是通过他对死去皇后的思念表达国王对皇后忠贞不渝的爱情；而玛格丽特在唱《图勒之王》时应该是对梦中

见到了浮士德之后对忠贞不渝的爱情产生了向往的一种潜意识的反映，而不是为了告诉听众这个故事；所以在表演的时候不能有半点儿讲故事的感觉，而要显得慵懒而且漫不经心却又要表现出一种蒙眬胧的沉醉于梦中情景的样子，心理和情绪都要停留在之前的宣叙调的懒洋洋的却又对爱情充满了无限的渴望的状态之中。在《浮士德的八个场景》当中柏辽兹在《图勒之王》之前加了这样的注脚：“表演这首叙事曲的时候，表演者不应该用富于表情的歌唱来回应每一节诗不同的感情和音调的细微差别；相反，应该尽可能唱得很一致；因为这很清楚，玛格丽特在唱这首叙事曲是想的并不是图勒之王而是别的事情；而且图勒之王是玛格丽特小时候就知道了的一个很老的故事，她唱的时候是心不在焉的”（参见：Julian Rushton “*The Music of Berlioz*”，2001年，第175页）。虽然在《沉沦》当中已经去掉了这个注脚并且上下文也改变了，可是通过前面的宣叙调所表述的意思，演唱这个叙事曲的基本色调应该和原来《八个场景》中注脚所要求的保持一致。

二、《爱情灼热的火焰》‘D’mour L’ardente flamme’ (Romance) 浪漫曲

和《图勒之王》相比，玛格丽特的浪漫曲《爱情灼热的火焰》更具有歌剧咏叹调的特点，它集中体现出玛格丽特的悲剧爱情命运，把玛格丽特的悲剧推向了高潮并在此结束了此角色的表演，是典型的歌剧咏叹调。

这是比较大型的三段式声乐作品：整首咏叹调大约需要 8 分钟 37 秒。

第一段是玛格丽特的悲剧爱情主题，速度要求为：“un poco lento” 50；速度相对缓慢，流动的旋律充满着无限的悲伤；在主旋律之前的前奏节奏具有类似心跳的速度的音响效果；（谱例 5）

这是玛格丽特在体验了浮士德的强烈的爱情之后的无限等待当中的心跳得速度，和主旋律错开了的节奏十分贴切地体现出了悲哀的玛格丽特主题旋律，在慌乱的心跳当中回味着与浮士德的爱情场景，演唱者应该以相对暗淡却又丰满的音色来演唱这段玛格丽特的主题：“爱情灼热的火焰，燃烧着我的心灵，啊！我心中的安宁从此消失得无影踪；他不在我的身边时我仿佛活在坟墓之中，没有他，世上所有的一切都令我心酸悲痛！我的脑昏昏沉沉，我的心神不宁，迷茫和脆弱的心灵经受着狂风暴雨！”

第二段是玛格丽特在梦中见到的浮士德的形象：（谱例 6）



“他的步伐端庄坚定，身材挺拔英俊；他的唇边常露着微笑，目光温柔多情；他的声音宛如清泉令人陶醉，娓娓动听；他温柔的爱抚和火热的亲吻永远铭刻我的心中；爱情灼热的火焰燃烧着我的心灵，啊！我心中的安宁从此消失得无影踪！”此段的速度相对第一段要快一些，但绝不是大幅度地改变音乐的速度而是通过更加流动地演唱来体现出相对的快速，音乐情感表现的是玛格丽特在回味着与浮士德在一起的短暂的美好时光，此时的音乐情感比较愉快，音色较第一段更明亮，这是玛格丽特在回味着浮士德的在一起的短暂时光的音乐，也是唯一能使玛格丽特感到甜蜜的一段音乐，所以在演唱的时候声音上要表现出玛格丽特的当时的甜蜜感觉来，这是和玛格丽特悲剧爱情主题的明显的对比，音乐此时要显得稍为欢快和轻盈，色彩相对来说要明亮一些；但紧接着的部分表达了玛格丽特对浮士德的强烈思念终究徒然，音乐情感再次回到玛格丽特的悲剧爱情主题，而这里的主题中的悲哀色彩显然要比第一段开始的时候更加浓烈而且无奈；

第三段“我终日焦虑不安地凝望窗外，为了我能再一次看到他的身影；我心中思念他，我渴望和他再次相逢；爱情灼热的火焰燃烧着我的心灵，我甘愿死在他那火热的亲吻中死去，在他火热的亲吻中……”开始是快速的节奏，和节奏重音与伴奏部分是错开的，表现玛格丽特每天等待浮士德的到来却徒然因此内心强烈的焦虑和痛苦心情；（有些演出或者音像版本在此处的速度为越来越快），然后音乐进入‘O caresses de flamme...’时音乐表情记号为 Lento，音区也更加宽广，音色前后产生了强烈的对比，这是此咏叹调的高潮部分，以玛格丽特的爱情主题结束。（谱例 7）

柏辽兹一直很注重歌词与音乐的关系，在这首咏叹调当中歌词和音乐的重音相结合十分精致：一开始的 ‘D'amour l'ardente flamme Consume mes beaux jours...’ 重音就在 ‘mour’，‘flam’，‘..su...’ ‘jours’... 这些重音放在三拍子的第一拍上面自然地就会让演唱者在上面加上重音，和法语的语调十分贴切（法语语音重音一般都落在单词的最后一个音节上），这首咏叹调中的歌词和音乐的结合几乎达到了完美，这样的节奏重音与歌词的精致的结合这首咏叹

调的歌词更具有歌唱性。尽管如此，这首咏叹调的难度还是相当大：1'开始的音在 f 音上，要求丰满的音色和充沛的情感注满马格丽特的悲剧爱情主题；结尾也在 f 音上要求强音到渐弱的结束；2'这首咏叹调的音区很宽，起伏很大(从低音 c – a2)，旋律线条很长而且大部分在高音区范围上绕。这些难点对于 mezzo-soprano(次女高)来说是很大的挑战：通常次女高的声区难点就在 e 音 或者 f 音上(次女高的换声点)，当次女高发这两个音的时候很难结合胸腔和头腔的共鸣的比例；这些跨度很大的音区大部分都在次女高的声区难点上绕，如果技术不是很娴熟的话很难达到这首咏叹调的音乐效果；

由于《沉沦》在体裁定位上有很多争议产生了不同版本的表演方式，其中最常见的为戏剧传奇和歌剧的方式。名为戏剧传奇的演出方式事实上就是音乐会的方式，不用任何舞台背景，只是管弦乐队、合唱队员和四名主要的角色：浮士德，梅菲斯托菲斯，玛格丽特和布兰德；玛格丽特在音乐会的形式当中不需要过多的表演，而是把人声作为一种器乐来演绎，开场的宣叙调尽管是宣叙调性质，唱得时候应该增强其旋律性和歌唱性而弱化其吟诵感觉，尤其是演唱《图勒之王》的时候，应该避免叙事曲的说故事的感觉，尽量弱化《沉沦》所具有的歌剧性质的剧的部分而增强其戏剧传奇的整体艺术性，人声和管弦乐队统一起来形成一个更加倾向交响化的整体；歌剧方式的演出看起来似乎很复杂：需要很多的道具，布景，演唱者演唱的同时要带着表演，比起音乐会的方式来演唱者需要注意的方面要多一些。在演歌剧的时候，舞台背景的和戏剧表演等的视觉冲击增强了剧的部分和同时相对会减弱唱段的艺术性而达到歌剧本身所要求的平衡。尽管歌剧体裁的表演要求更多地戏剧成分，但是，在柏辽兹的笔下玛格丽特始终是单纯美丽的少女，戏剧的场面应该通过声音和音乐情绪来体现而尽量少用动作表演，躯体语言应该保持与纯洁的少女应有那种矜持度一致。所以在不同的体裁的中应适当地调整表演方式。

结语

十九世纪初浪漫主义在欧洲迅速风行，1830年发展到了高峰，无论、文学艺术、及音乐甚至整个时代的精神都受其影响；歌德的诗剧《浮士德》中的各种失望斗争浪漫爱情中世纪精神，形而上学等等都是浪漫主义时期作曲家所感兴趣的题材，为音乐创作提供了多种可能性；于是以歌德诗剧《浮士德》作为音乐体裁被许多作曲家用不同的手段和体裁来诠释：法国作曲家古诺的歌剧《浮士德》；意大利作曲家博伊托的歌剧《梅菲斯托费勒斯》；序曲有瓦格纳的《浮士德序曲》，交响曲有李斯特的《浮士德交响曲》，还有舒伯特的歌曲《纺车旁的格丽卿》等等。柏辽兹同样以此诗剧为题材，却以非统平凡的形式创作了《浮士德的沉沦》，在体裁定位方面有例如：歌剧，清唱剧或合唱或者康塔塔，音乐会歌剧（Concert Opera）以及戏剧传奇（Dramatic Legend）等等诸多不同的观点；剧中人物的安排以及对文学原著的理解和诠释也由于作曲家的生活背景、宗教观念以及他本身具有鲜明的个性而使这部作品独居一格。其中对剧中人物玛格丽特的创造；从出场人物的安排，各角色所占剧目的比重，人物性格的造型和对原著的理解，在声部定位以及角色的情感取向方面都有别于其它作曲家，尤其声乐部分，柏辽兹除了借助歌词外，在很大的程度上是借助音乐来刻画人物的性格、心理状态和抒发内心情感，独具柏辽兹的风格。《浮士德的沉沦》是一部场面描绘的杰作，柏辽兹在作品中充分发挥了异于常人的音乐想象力，将浓墨重彩集中于最扣人心弦的场景，造成的听觉冲击力和丰富遐想决不逊于最优秀的大歌剧。就整体立意而言，《浮士德的沉沦》体现浓厚的宿命色彩，这和歌德原著中自强不息的乐观精神是不同的：从音乐作品改动浮士德的结局，将之罚入地狱，并极力渲染阴间的神秘可怖就可见一斑；但就局部而言，音乐家又忠实于诗句中的具体场景和语言，并将文学语言中所暗含的视觉和听觉感染力加以具象，这使得音乐在某种意义上成为歌德原著绝佳的插图和解说。